

dos produtos sintéticos. Suas superfícies pictóricas, quase uma referência à pintura de microrretratos, remetem a uma lembrança desses diversos mundos em confronto. Entretanto, a cerâmica escultórica de Lia Freitas na forma de um pote, com um contorno irregular e cortes arbitrários, em um formato que já é uma tradição dentro da modalidade artística da cerâmica, propicia uma complementariedade que acrescenta à exposição a noção de manufatura em sua relação com a tradição histórica das formas. Essa obra contém formas que lembram cogumelos com cheiro de arruda, uma planta de origem africana que tem características simbólicas, que a liga à sua potencial capacidade de espantar os maus espíritos, na linguagem popular também o “mau-olhado”. A arruda tinha usos variados no período colonial no Brasil, alguns medicinais e outros relacionados a crenças e rituais. Acreditava-se, como já se viu, que a arruda afugentava o mal olhado e os espíritos malignos, uma crença que atravessou gerações e que subsiste até os dias de hoje.

Foi incluída nesta exposição a obra de Oswaldo Maciá, *Quien Limpia a Quien/Jabón de Ajo* (1994/2015), um sabonete com extrato concentrado de óleo de alho fabricado pelo artista, que exala um forte cheiro típico da planta, exibido em uma saboneteira de porcelana. O alho tem muitas associações, inclusive adquirindo uma inclinação xenofóbica quando associado a determinados grupos de indivíduos que o utilizam mais frequentemente em pratos típicos. Uma vez que o alho é conhecido por causar mau hálito, em virtude do alto índice de composto sulfúrico, seu consumo tem sido frequentemente associado ao mau odor. O título da obra traz uma referência ao constante desejo humano de realizar um processo de limpeza, de reconhecer o erro de alguém e perdô-lo, mas também pode tomar perspectivas completamente obscuras do comportamento humano como a “limpeza étnica”, a manifestação mais radical de eliminar aquele que é indesejado ou que parece aos olhos do outro como diferente. Esse pequeno, e de certo modo belo objeto, é um questionamento sobre a mais-valia da limpeza dentro das relações de trabalho pela via do olfato. Uma politização do cheiro como um determinante simbólico capaz de ser instrumentalizado pela política. As duas esculturas em cerâmica de Regina Diehl, incluídas nesta exposição, corpos femininos que deixam à mostra seus órgãos genitais, enfrentam de frente (estruturalmente via seu caráter de frontalidade) as questões feministas do corpo da mulher com uma disposição não idealista da forma. Foi Sigmund Freud quem primeiro associou a negligência do sentido do olfato ao distanciamento do chão que o ser humano ganhou com a evolução e, por consequência, a distância dos órgãos olfatórios daqueles sexuais e seu peculiar odor.⁸

O nariz, esse órgão extremamente importante do organismo humano, é objeto de investigação por meio da forma nas obras de Simone Barros. Pontagudos, protuberantes, curvados e por vezes arredondados, essas formas surpreendem pela inventividade formal diante das convenções utilitárias da tradição da cerâmica. Ironicamente, elas existem dentro de um campo de paralelismo entre a função/disfunção de um órgão que pode por vezes ser acometido da perda do olfato. A chamada anosmia, a incapacidade de sentir cheiro em maior ou menor grau, é um distúrbio debilitante, visto que o olfato afeta todas as funções do organismo, a começar pelo aparelho digestivo, tendo um impacto devastador na percepção do gosto. Todas essas conexões físicas colidem nesses objetos com a produção metafórica, afinal o olfato e o paladar têm uma equivalência nos dispositivos de percepção da arte.

A obra de Tânia RResmini, uma cruz de cerâmica com fragmentos em que se leem palavras relacionadas ao processo de censura da *Queermuseu*⁹ e os contínuos ataques à produção artística que presenciamos em 2017. Estes fragmentos são colocados em meio ao carvão dentro de quatro containers modulares que compõem a cruz. Ela exala um cheiro de queimado e tem uma intensa relação com a os atributos do sacrifício e da morte. Sua forma, de certo modo, desconjuntada, em que quatro peças no formato de caixas se juntam em uma forma equivalente ao corpo que a cruz naturalmente invoca (cabeça, tronco e membros), e sua trajetória de sacrifício e destino ganham um significado simbólico, conferindo-lhe a ideia de que a queima é a destruição definitiva de preconceitos, noções estabelecidas e inverdades. O testemunho da queima é o próprio cheiro que ela deixa, que aos poucos tende a se esvaír pela ação da atmosfera e do tempo. E, finalmente, conteúdo e continente encontram-se nos “casulos” de Tânia Schmidt, peças com um caráter orgânico que contém essências aromáticas que causam um estranhamento ao se projetarem no espaço. Essas obras invocam nossa relação com o interior de órgãos do corpo, reentrâncias que podemos definir como sendo contêineres olfativos e que projetam uma concepção de forma artística, em que essa interioridade é, antes de tudo, uma experiência projetiva de gênero e sexualidade se considerarmos os “desenhos” da forma funcional e sua equivalência e paralelismo com o corpo.

⁸ Fliess (1887-1907), Jeffrey Moussaieff Masson (Trad. e ed.) (Cambridge, Mass.: London: Harvard University Press, 1985), 279. Abordei exaustivamente este assunto no capítulo *Predisposição Olfatória na Escolha: Superando a Imposição do Ocularcentrismo no Processo Curatorial*, em meu livro *O Cheiro Como Critério: Em Direção a uma Política Olfatória* em Curadoria (Chapecó: Editora Argos, 2015), 67-92.

⁹ *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, com curadoria do autor foi censurada e encerrada antecipadamente pelo banco Santander, em 10 de setembro de 2017, seu patrocinador e promotor depois de ataques presenciais do Movimento Brasil Livre (MBL).

CERÂMICA OLFATÓRIA

Obras de

ADMA CORÁ
ANA FLORES
ANA NOROGRANDO
KIKA COSTA
LIA FREITAS
OSWALDO MACIÁ
REGINA DIEHL
SIMONE BARROS
TÂNIA RRESMINI
TÂNIA SCHMIDT

ABERTURA 05 DE JULHO DE 2018, ÀS 19H

Visitação até 25 de agosto de 2018
De segunda a sexta, das 13h às 19h
Sábados das 10h às 18h



Av. Bagé, 189
Bairro Petrópolis
CEP 90460-080 | Porto Alegre - RS
Fone (51) 981 498 878
www.galeria189.com.br
www.facebook.com/galeria189
www.instagram.com/galeria189



ANA NOROGRANDO

Escultura 23, 2018

Cerâmica branca, fumo em corda, fumo triturado e fita isolante
23 x 48 x 24 cm

CERÂMICA
OLFATÓRIA

Curadoria
GAUDÊNCIO FIDELIS

8. Sigmund Freud, *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm*

OBJETOS DE ABERTURA PARA OS SENTIDOS POR MEIO DO OLFATO

GAUDÊNCIO FIDELIS

Curador

A *Cerâmica Olfatória* é a primeira exposição que aborda o olfato e o cheiro realizada com obras de cerâmica. Essa especificidade surgiu do desejo de realizar uma pequena plataforma investigativa acerca do objeto produzido no campo da manualidade e sua conexão com os sentidos, mesmo que essa manualidade resultasse eventualmente dos processos industriais de cerâmica presentes em peças pré-fabricadas, como a porcelana e o tijolo. Depois da exposição *Olfatória: O Cheiro na Arte*, uma das plataformas da *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América*, que introduziu aspectos da produção moderna e contemporânea da América Latina em uma exposição que tratava do impacto de outros sentidos pela via do olfato no cânone artístico, diversas outras exposições de menor escala foram organizadas ao redor do mundo. Esta exposição objetivava desafiar os modelos estabelecidos ao privilegiar manifestações antioculares por meio dos desdobramentos de questões relativas a cheiro, olfato e outros sentidos. A *Olfatória* esteve engajada em uma análise das hierarquias classificatórias do cheiro no universo da arte, como possibilidade de uma estratégia interpretativa, ao mesmo tempo que privilegiou outros sentidos em detrimento do olhar, fundamento principal da formação da história da arte ocidental.

A exposição *Cerâmica Olfatória* dá continuidade à proposição de articular uma reflexão sobre o impacto dos outros sentidos, especialmente o olfato sobre a recepção da arte e a formação da imagem. A percepção do odor está associada a uma resposta sensorial que acontece quando os receptores do epitélio nasal são estimulados por moléculas voláteis que o estimulam, localizadas alguns centímetros atrás da ponte do nariz. O olfato desempenha um importante papel em nosso bem-estar, e os odores têm um considerável impacto sobre o comportamento e o humor, inclusive sobre nossa qualidade de vida, na medida em que influenciam os processos cognitivos e comportamentais, como a memória e as preferências. Entretanto, o reconhecimento dos distintos odores depende de uma informação armazenada na memória e ligada àquele cheiro específico. O ser humano possui cerca de 400 receptores olfatórios, e cada indivíduo apresenta diferenças nesses receptores, sendo algumas mais acentuadas e outras mais sutis. Essa distinção entre um odor e outro se torna mais difícil de delimitar, porque o ar que respiramos está repleto de moléculas odoríferas que são igualmente difíceis de controlar, visto que se encontram em constante movimento e, por esse motivo, não podem ser fixadas no tempo e no espaço.

A adoção de uma preocupação antiocular que contraria os princípios puramente formalistas da arte euro-americana que por tanto tempo forjaram um determinado cânone da arte no continente precisa ser repensada a cada instante que temos contato com um objeto de arte. O emprego do cheiro como mecanismo viabilizador de uma plataforma interpretativa capaz de propiciar legibilidade no processo de recepção das obras transforma-se, assim, em uma disposição anti-normativa. Sobre essa questão, assinalei em outra ocasião que o olfato possibilita uma construção determinante na definição das escolhas, que pode ser instrumental na construção de uma “curadoria olfatória”, essencial para sairmos de uma mentalidade restritiva dos sentidos na construção de exposições: “O cheiro passa a ser um determinante na aparência do espaço expositivo na medida em que redefina nossa experiência com o objeto artístico a partir de um grupo de escolhas, qual seja: a da rejeição entre elas. Podemos caracterizá-las como sendo da ordem da predisposição ideológica, já que a anosmia nesse caso não se caracteriza por alguma causa de ordem física [...]. Ela se constitui, na verdade, como sendo de base ideológica, determinada por uma inclinação antiolfatória”.¹

Uma exposição sobre o olfato não poderia deixar de levar em conta o perfume, pois este tem uma extensa trajetória ao longo da história da humanidade, transformando-se em um mecanismo de distinção entre classes sociais que é progressivamente alimentado pela indústria de cosméticos. O perfume também é um dos mais eficientes mecanismos de ativação da memória olfativa, explorada cada vez mais por essa mesma indústria como forma de comercialização. As atribuições relativas à memória olfativa que o perfume é capaz e ativar, foram exploradas exaustivamente na literatura mundial, notadamente no livro *O Perfume*, de Patrick Süskind, que se transformou em um *best-seller*, popularizando a experiência olfativa através da literatura. A despeito de que tenha atingido extrema popularidade, a qualidade literária dessa obra mantém-se inestimável e extremamente sofisticada, como um verdadeiro compêndio sobre a influência do olfato. O escritor Roland Barthes, assim como Marcel Proust fizera em outra oportunidade, relatou as recordações que lhes eram invocadas pela relação com os cheiros dos lugares onde viveu ou pelos quais passou, como uma perda: “Assim, na idade em que a memória se forma, só tomei das ‘grandes realidades’ a sensação que elas me proporcionavam: odores, fadigas, sons de vozes, andanças, luzes, tudo aquilo que, de algum modo, é irresponsável pelo real e não tem outro

1. Gaudêncio Fidelis, *O Cheiro como Critério: em Direção a uma Política Olfatória em Curadoria* [Português e Inglês] (Chapecó: Editora Argos, 2015), 122.

sentido senão de formar mais tarde a lembrança do tempo perdido [...]”.² O escritor rememora, dessa forma, o lugar onde viveu, que ele vê invocado pelo “odor daquele bairro antigo”.³ Ao descrever a variedade de cheiros, Barthes era capaz de perceber pela memória, assinando em sua escrita, uma flagrante ausência que a sociedade moderna teria trazido: “Acabaram-se os cheiros, como se, paradoxalmente, os progressos da poluição urbana expulsassem os perfumes caseiros, como se a ‘pureza’ fosse uma forma pérfida de poluição”.⁴ Conforme escrevi em outra ocasião, para Barthes, “a assepsia era ainda uma manifestação estranha ao próprio espaço, que lhes suprimia seu caráter genuíno do ambiente e introduzia uma indistinguível sensação de ameaça, como se algo estivesse a atribuir-lhe uma dimensão corruptível no interior da própria sensação de nostalgia”.⁵

Se por um lado, o atelier do pintor sempre esteve impregnado pelo cheiro de tinta, por outro o espaço do museu colocaria a obra em um ambiente acético e destituído de experiência olfativa, ainda que possamos sentir, eventualmente em museus de arte contemporânea, um pouco do cheiro da tinta fresca, os materiais e o aparato técnico de conservação da instituição se encarregarão de remover com o decorrer do tempo. De fato, as instituições são, por excelência, máquinas eficientes de supressão do cheiro e de repressão do olfato, e, por consequência, de todo e qualquer traço que possa remontar ao lugar de origem da obra, no momento que ela é mergulhada na limpeza do espaço museológico. A ausência do cheiro naquele ambiente equivaleria, em um paralelo proporcional, à clareza de propósitos supostamente necessária à interpretação contemplativa. Assim, o espaço museológico foi constituído, como um eficiente mecanismo de supressão dos sentidos, exceto àquele do olhar e, simultaneamente, um gerador de uma força produtiva capaz de originar novos significados.

Nesta exposição, a obra de Adma Corá combina cerâmica com flores vivas e outras em estado de decomposição. As flores sempre habitaram o repertório artístico, às vezes como acessório da paisagem, às vezes como protagonista, como os vasos de flores de Van Gogh, que não lhes poupou, inclusive, a representação da morte com seus girassóis que por vezes eram pintados em estado de apodrecimento como um inevitável destino do curso natural da vida. Vale lembrar a “flor murcha e morta”⁶ de Van Gogh, como em sua pintura *Girassóis* (1888), em franca decomposição, que ativa nossa imaginação pela cor vibrante e pela sugestão do cheiro dessas flores que o artista pintava. Na obra de

2. Roland Barthes, “A Luz do Sudoeste,” in *Incidentes*, tradução de Mário Laranjeira (São Paulo: Martins Fontes, 2004), 8.

3. Idem., Roland Barthes, 9.

4. Ibid., 9.

5. Idem. Gaudêncio Fidelis, *O Cheiro como Critério*, 65.

6. Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe ou o Gaio Saber Visual*, Segundo Georges Bataille, tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes (Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2015), 227.

Adma, as flores colocadas em pequenos compartimentos invocam paralelos entre a vida e a morte como um estado de transição.

As obras de Ana Flores introduzem um conjunto de dispositivos que transitam entre a imagem (fotografias) e os objetos funcionais (potes e copos), utilizados, neste caso, para servir alimentos associados ao olfato. As fotografias que integram essa proposição são imagens de fezes de cachorros da artista que comem argila e coquinhos, excretando-os posteriormente. A artista queimou esses dejetos a uma temperatura de 1.000 graus transformando-os em pequenas esculturas (não incluídas nesta exposição). Durante a exposição, através de uma proposição ficcional, a artista serve aos visitantes, como parte da obra, caldo de feijão temperado com coquinhos que imaginariamente teriam sido ingeridos pelos seguintes animais da fauna silvestre brasileira: bugio, quati, capivara, tamanduá, cotia, ariranha, anta, porco espinho e ema, assim como os dois conhecidos cafés mais caros do mundo (Civeta na Tailândia e Jacu no Brasil).

Uma surpreendente confluência de fatores estéticos encontram-se nas obras de Ana Norogrande, que podem, inclusive, ser considerados incompatíveis: a junção de um caráter construtivo com o cheiro. Tudo isso considerando ainda a apropriação transformacional de um objeto pré-fabricado como o tijolo. Os cortes que a artista realizou deixaram à mostra uma referência a um recorrente motivo da arquitetura moderna brasileira, o *cobogó*,⁷ uma trama de elementos vazados que lembram uma renda. O cobogó tem ainda uma relação com a privacidade do espaço doméstico e seu emprego em fachadas arquitetônicas, bem como com a função de proteger o interior da visão externa. Causalmente, o cobogó tinha como função, além de seu elemento decorativo, permitir a passagem de ar e por consequência facilitar uma melhor ventilação. A surpreendente confluência de substâncias como o mel e o fumo, em combinação com esses elementos de aparência arquitetônica, produzem uma meta-arquitetura, que se projeta para um universo da problematização do espaço como orgânico e dicotômico (doce e acre, plano e volumétrico). As formas construtivas de Ana Norogrande, em grande parte geométricas, insinuam uma escala monumental e contrastam com os pequenos e intimistas recipientes de Kika Costa. Estes guardam aromas diversos e esmaltados em uma variedade mesclada de cores, invocando o espaço intimista do ambiente feminino, mas ao mesmo tempo trazendo a especificidade da escala, o que permite a eles se conterem dentro da palma da mão. Trata-se de objetos arredondados como se fossem de certa forma ligados a um universo lúdico da experiência da infância; no entanto, contêm aromas relacionados em geral ao universo vinculado à vida adulta, que convive com a fabricação artificial dos desejos e da interação com o mundo

7. O cobogó foi patenteado, em 1929, pelos seus criadores, Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann e Antônio Góis e seu nome provém das iniciais dos sobrenomes de seus criadores (co-bo-gó).